



ACTAS DEL  
SIMPOSIO

# EL PATIO CIRCULAR EN LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO



DE LA CASA DE MANTEGNA  
AL PALACIO DE CARLOS V

# RESIDENZE A CONFRONTO: IL PALAZZO DI CARLO V A GRANADA, IL CASTELLO DI FONTAINEBLEAU E LA RICOSTRUZIONE DEL LOUVRE DI FRANCESCO I

Sabine Frommel

Per motivi del tutto diversi, ma non privi di legami tra loro, Carlo V e Francesco I si occupano negli stessi anni del progetto di una nuova residenza: il primo dal 1526 a Granada, presso l'Alhambra<sup>1</sup>, e il secondo dal 1527 nella fortezza di Saint Louis a Fontainebleau (figg. 1, 2). A Granada la scomparsa dell'architetto Pedro Machuca nel 1550 segna la fine della fase più importante del cantiere, organizzato in modo continuo grazie a finanziamenti consistenti; invece il cantiere del castello francese, del quale il re si occuperà fino alla sua morte nel 1547, cresce a intervalli. Ambedue i sovrani si spostano frequentemente con una corte numerosa: Francesco I soggiorna spesso in quel castello, che è il suo preferito e che, secondo Vasari, è una seconda Roma; mentre l'imperatore non torna mai a Granada, che è l'originaria destinazione di una delle sue residenze principali<sup>2</sup>. Proprio in questo periodo i due sovrani diventano avversari in un teso conflitto. In seguito alla sconfitta di Pavia nel 1525, Francesco I è fatto prigioniero da Carlo V e ottiene la libertà a condizione di rinunciare alle sue pretese sulla penisola italiana e sulla Borgogna, che rientra nel possesso degli Asburgo. Dopo il suo ritorno, il re rinnega il patto e si rivolge a Clemente VII. Francesco I affronta in patria una situazione critica, aggravata dalla crisi finanziaria, tanto da dover intensificare i legami con le forze politiche del Paese e rendere Parigi, trascurata per lungo tempo, un'alleata fedele, appoggiandosi sulle sedi amministrative e giuridiche oltre che sulla ricca borghesia. I castelli della valle della Loira, luoghi privilegiati dai Valois, perdono la loro attualità mentre acquistano importanza le costruzioni erette nella capitale e nei dintorni. Per Carlo V, il decennio si evolve sotto il segno dell'espansione, per concludersi con la sua incoronazione a Imperatore del Sacro Romano Impero a Bologna.

1 Oltre i saggi pubblicati in questo volume, si vedano M. Gómez-Moreno González, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1941; E.E. Rosenthal, *The palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985, pp. 11-18; F. Marias, *El largo siglo XVI. Las usas artísticas del Renacimiento español*, Madrid 1989; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Firenze 1992; F. Marias, *El Palacio de Carlos V en Granada: Formas romanas, usos castellanos*, in *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, a cura di J. Redondo, M. A. Zalanda, Valladolid 2000, pp. 107-128; F. Marias, *La Casa Real nueva de Carlos V en la Alhambra: Letras, Armas y Arquitectura entre Roma y Granada*, in *ivi*, pp. 202-222; C.M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt 2000; *Carlos V y la Alhambra*, Catalogo della mostra (Granada 20 luglio - 30 dicembre 2000), a cura di P.A. Galera Andreu, Granada 2000; F. Marias, *Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial*, in *Luoghi, spazi, architetture*, a cura di D. Calabi, Vicenza 2010, pp. 293-321, 768-771 con bibliog. (*Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. 6); V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid 2010 (ed. or. 1989).

2 Nel 1520 la corte di Carlo V ospita circa 4000 persone, mentre quella di Francesco I fino a 10.000 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 32). Per il cerimoniale di corte durante il regno di Francesco I, si veda M. Chatenet, *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Paris 2002.



Fig. 1. Palazzo di Carlo V, vista generale H. Sevilla)

Egli fa il suo ingresso trionfale con la moglie Isabella di Portogallo nel 1526 a Granada, città che ospita le tombe degli antenati del sovrano e dove egli stesso vuole essere seppellito. In questa occasione, la coppia reale avverte l'insufficienza di spazi rappresentativi e privati nel palazzo musulmano di Granada<sup>3</sup>. Il clima piacevole dell'Andalusia e l'incanto del vasto complesso, articolato da cortili e giardini, colpisce i due principi, che perciò sognano di vivere lì. Isabella promuove con energia la decorazione del suo appartamento fino alla sua morte nel 1539, dopo la quale l'interesse dell'imperatore, legato a un obiettivo comune con la moglie, svanisce presto, impedendo così la realizzazione dell'ambizioso progetto. Nel momento in cui inizia la ricostruzione della fortezza medievale, Francesco I è vedovo, ma nel 1530 si sposa con Eleonora d'Austria, sorella di Carlo V, mentre nel '31 muore sua madre Louise de Savoie. A seguito di questi eventi appare necessaria una riorganizzazione degli appartamenti nel castello di Fontainebleau. L'appassionato cacciatore è attirato dalla foresta ricca di selvaggina. La presenza del monumento storico assume, in entrambi i casi, un significato politico: se il re di Francia si basa direttamente sulla fortezza di Saint Louis, grande figura del regno, per Carlo V l'ubicazione in prossimità dell'Alhambra esprime simbolicamente la vittoria del mondo cristiano su quello musulmano. In Spagna sono privilegiati maestri locali, mentre Francesco I invita artisti italiani, proseguendo così la tradizione di Carlo VIII e Luigi XII. Le mutazioni che si notano nei due cantieri fino alla seconda metà degli anni '40 del Cinquecento si profilano secondo dinamiche piuttosto diverse, ma in entrambi si può distinguere la tendenza verso un rinnovamento dell'architettura che trae ispirazione dal Rinascimento Italiano. In Francia queste ricerche culminano nel 1546 con la ricostruzione dell'ala occidentale del Louvre, che rappresenta l'esordio di un primo e autentico classicismo, mentre a Granada tali ricerche conducono alla realizzazione di porti a carattere trionfale (figg. 7, 9, 16 a, b, 17).

<sup>3</sup> E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 32.



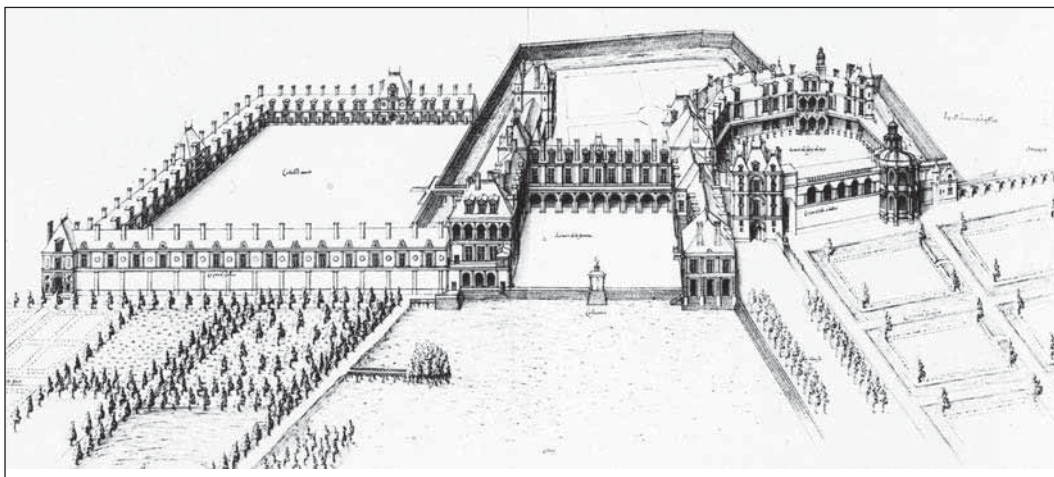


Fig. 2. Castello di Fontainebleau secondo Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579)

Ancor più direttamente che nell'architettura residenziale, si possono rilevare novità significative nell'architettura militare e fortificata che, dal ritorno della cattività di Madrid e soprattutto dall'inizio degli anni '40, rappresenta un campo favorito da forte competizione e da un fermento innovatore che si esprime attraverso l'impegno di ingegneri e l'uso di fortezze bastionate<sup>4</sup>.

## I protagonisti, i riferimenti e i metodi

A Granada, la presenza di umanisti italiani come Baldassarre Castiglione, nunzio apostolico alla corte di Spagna, e come Andrea Navagero, ambasciatore veneziano e poeta, testimonia l'influenza del Rinascimento italiano<sup>5</sup>. Castiglione è il destinatario della lettera di Raffaello su Villa Madama, concepita per Leone X e il cardinale Giulio de' Medici sul Monte Mario intorno ad

4 Dopo il ritorno dalla cattività madrilena, il primo bastione a Troyes risale al 1534. Mentre Francesco I fortifica la frontiera settentrionale e orientale grazie al Bolognese Girolamo Marini (Saint-Dizier 1544, Vitry-le François 1546, Villefranche-sur-Meuse 1545), Carlo V invia in Lorena, dove regna la nipote Chrétienne de Danemark, i suoi ingegneri, allora impegnati in Franche-Comté, soprattutto il genovese Ambrosio Precipiano, che sarà attivo a La Mothe e a Pont-à-Mousson. L'imperatore commissiona anche nuove fortificazioni nei Paesi Bassi spagnoli, in primo luogo Dinant al Bolognese Alessandro Pasqualini: B. Beck, *Les urbanistes et ingénieurs italiens au service de François Ier et Henri II en Normandie et en France*, in *L'émigration-immigration italienne et les métiers du bâtiment en France et en Normandie*, Atti del Convegno Internazionale (Caen 24-26 novembre 2000), a cura di M. Colin, Caen 2001, pp. 21-34 («Cahier des Annales de Normandie», 31, 2001); B. Collet, *Du boulevard au bastion: les exemples champenois sous le gouvernement de Claude de Lorraine*, in *La genèse du système bastionné en Europe. The Genesis of the Bastioned System in Europe. 1500-1550*, Atti del Convegno Internazionale (Tours 4-6 giugno 2002), a cura di N. Faucherre, P. Martens e H. Paucot, Navarrenx 2014, pp. 65-84; R. Tassin, *Les premiers architectes italiens en Lorraine et le rôle fondamental de la Franche-Comté espagnole*, in «Travaux 2012 de la Société d'émulation du Jura», 2013, pp. 217-230. Ringrazio Raphaël Tassin per queste informazioni.

5 Nonostante il Sacco di Roma nel maggio del 1527, Carlo V mantiene uno stretto contatto con Castiglione, che morirà a Toledo nel 1529. Si veda il saggio di CL. Frommel in questo volume.

un cortile circolare, centro di una dimora ispirata alla descrizione dei Tusci di Plinio il Giovane<sup>6</sup>. Inoltre il Teatro marittimo di Villa Adriana a Tivoli – appartamento privato dell'imperatore entro un'"isola" circolare cinta da un fossato – e il Pantheon – monumento dedicato a tutti gli dèi e rappresentazione simboli del cosmo – sono profondamente radicati nell'immaginario dei progettisti<sup>7</sup>. Verosimilmente Carlo V e il suo governatore Luis Hurtado de Mendoza, committente del progetto, si ricordano anche di monumenti più vicini, come il castello di Bellerophon, eretto nel primo Trecento dai re di Mallorca e riconquistato dall'Asburgo nel 1522<sup>8</sup>. In ogni caso, le scelte del sovrano devono essere state ispirate anche alla straordinaria nitidezza geometrica di un capolavoro medievale come Castel del Monte di Federico II, espressione eloquente del potere politico<sup>9</sup>.

I soggiorni dell'imperatore a Napoli, Roma e Mantova, dopo la vittoria di Pavia nel 1525 fino alla sua incoronazione a Bologna nel 1530, fanno verosimilmente crescere il suo interesse per l'arte edilizia, nonostante Carlo V nutra per l'architettura una passione inferiore a quella di Francesco I<sup>o</sup>. Due eccellenti conoscitori dell'arte del Rinascimento Italiano sono in questo momento attivi a Granada: si tratta di Diego Siloé, prima impegnato per alcuni anni a Napoli, e Pedro Machuca, tornato nel 1519 da un soggiorno a Roma, durante il quale ha collaborato con Raffaello alla Seconda Loggia<sup>11</sup>. Analogamente a quest'ultimo, lo Spagnolo esordisce in qualità di pittore-architetto, proprio come Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio, impegnati a Fontainebleau anche in opere architettoniche.

Ibanez de Segovia (1613) ricorda che diversi architetti spagnoli mandarono le loro proposte, probabilmente nella primavera del 1527<sup>12</sup>. De Mendoza, uomo di fiducia dell'imperatore, segue la stesura del progetto ed invita Luis de Vega, architetto di Francisco de los Cobos, segretario del sovrano, per esprimere un parere sull'inserimento topografico della futura residenza<sup>13</sup>.

6 La straordinaria chiarezza geometrica del palazzo di Carlo V, un blocco quadrato di 63 metri con cortile circolare dal diametro pari a 33,35 metri, quasi uguale a quello di Villa Madama, rivela l'influsso di questa dimora. Per la situazione panoramica del palazzo di Carlo V, si possono ritenere suoi modelli non solo Villa Madama, ma anche Palazzo Farnese a Caprarola, per il quale Antonio da Sangallo il Giovane aveva progettato nel 1520 un dispositivo fortificato con cortile circolare. Si veda il saggio di Francesco Di Teodoro in questo volume.

7 I due ambasciatori avevano visitato il Teatro Marittimo assieme a Raffaello nel 1516 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 10, 252; si veda anche il saggio di C.L. Frommel in questo volume).

8 G. Kersch, *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon - Mallorca - Kirchenstaat*, Tübingen 2000, pp. 35-36, fig. 23. Su Luis Hurtado de Mendoza, si veda anche il saggio di F. Marias in questo volume.

9 La teoria rinascimentale ha molto insistito sulla pianta centrale anche per i palazzi, ma esigenze pratiche hanno ostacolato le realizzazioni, promosse da Francesco di Giorgio, Leonardo, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo il Vecchio, Antonio da Sangallo il Giovane e altri (S. Frommel, *Ricerca, immaginazione, malinteso: Francesco di Giorgio e la tipologia degli edifici residenziali a pianta centrale, in Francesco di Giorgio alla corte di Federico di Montefeltro*, Atti del Convegno internazionale (Urbino 11-13 ottobre 2001) a cura di F.P. Fiore, 2 voll., Firenze, 2004, vol. 2, pp. 643-677; S. Frommel, *Sogni architettonici: i Sangallo e la tipologia di palazzi e ville a pianta centralizzata*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 40, 2002, pp. 17-38).

10 Pare che l'interesse di Carlo si sia intensificato sotto l'influsso di Federico Gonzaga e Alfonso d'Este di Ferrara.

11 Lo Spagnolo potrebbe aver seguito la progettazione di Villa Madama ed essersi informato su altre iniziative edilizie di questo periodo (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 11).

12 «Mandò hazer diferentes disenos según se reconce de varias cartas escritas al maqués sobre la forma en que se había de executar, hasta que dexó al arbitrio del marqués la elección de qual se había de executar» (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 23, nota 116).

13 Questo sarebbe stato possibile nella primavera del 1527; nel novembre dello stesso anno Corbos scrive una lettera al governatore con una serie di suggerimenti richiesti dall'imperatore. In una lettera del 27 febbraio 1528 il governatore informa Carlo di aver discusso del sito del palazzo con Luis del Vega, che dimostra di apprezzarlo molto (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 18-19).

Diversamente dall'imperatore, Francesco I è personalmente coinvolto nella costruzione di un gran numero di dimore; neanche lui dialoga direttamente con gli architetti, ma incarica i suoi funzionari, rallentando spesso le procedure<sup>14</sup>. È possibile che, seguendo la tradizione italiana, siano stati impiegati come riferimenti rilievi o modelli lignei dei monumenti<sup>15</sup>. In ogni caso, tali strumenti sono stati certamente adoperati durante la progettazione. Secondo la lettera di Mendoza del febbraio 1528, un plastico è servito a rappresentare i tratti specifici del progetto: «un modello ligneo per visualizzare meglio la grazia e la proporzione che deve avere, e si capisca e conosca ciò che adesso, attraverso il disegno, non sembra così chiaro»<sup>16</sup>. Fabbricato probabilmente nel 1532, esso costituisce la base della realizzazione, approvata da Carlo V un anno più tardi<sup>17</sup>. Questa prassi è seguita anche nel cantiere della cattedrale di Granada nel 1528 da Diego Siloe, che adotta probabilmente un modello ligneo integrale, seguito da altri in gesso per la sagrestia maggiore<sup>18</sup>. Documenti più espliciti, risalenti al 1539, parlano di un nuovo modello del palazzo che raffigura le facciate meridionali e occidentali e una parte del cortile<sup>19</sup>. Forse nel 1542, quando l'imperatore esamina un disegno della facciata occidentale, gli viene presentato anche tale modello<sup>20</sup>. Nel dicembre 1539 viene pagato un carpentiere per costruire una cassa in legno per trasportare una colonna in situ: senza dubbio un modello in scala 1:1 il cui scopo è di verificare l'effetto formale e spaziale.

Nel 1527 Francesco I dispone di una buona esperienza in campo architettonico. Subito dopo la salita al trono nel 1515, viene invitato a corte Leonardo da Vinci per progettare a Romorantin una residenza ex novo, rimasta sulla carta e poi sostituita dal castello di Chambord, concepito verosimilmente a partire da un disegno del celebre Fiorentino<sup>21</sup>. Nel castello di suo padre a Blois, il giovane sovrano fa aggiungere un'ala che testimonia la ricerca di nuove soluzioni ispirate a sistemi del Rinascimento Italiano e che culmina nella facciata esterna con le logge sovrapposte<sup>22</sup>. Nel 1527 il castello di Fontainebleau e quello chiamato Madrid nel Bois de Boulogne sono agli antipodi: il primo come residenza con cortile interno e il secondo, uno *château de chasse*, come sistema compatto plasmato secondo il modello di un'alcoba, con il quale il re può aver preso dimestichezza durante il suo soggiorno in Spagna<sup>23</sup>. Nessun documento indica gli strumenti

14 Per le difficoltà del rapporto tra Francesco I e i suoi artisti, si veda S. Serlio, *Terzo Libro*, Venezia 1540, f. CLV.

15 Ad esempio, quelli di Villa Madama, che al momento della partenza di Castiglione era stata da poco cominciata. In tal modo procedettero illustri committenti come Lorenzo de' Medici, che ordinò un modello della chiesa San Sebastiano a Mantova quando fu iniziata la progettazione del santuario di Santa Maria delle Carceri, oppure Caterina de' Medici e Maria de' Medici, che ordinarono un rilievo di Palazzo Pitti a Firenze.

16 In questa lettera Mendoza sostiene che tale modello verrà costruito appena la planimetria sarà approvata dal re (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 144).

17 Ivi, pp. 42-43. Su questo modello, si veda anche il saggio di Fernando Marias in questo volume.

18 I modelli in gesso sono stati realizzati tra il 1534 e il 1535, poi nel 1538 e ancora nel 1541 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 41).

19 Ivi, pp. 42-43, 77.

20 Siccome fu impiegato un carro per questo trasporto, è molto probabile che il modello fosse parte della consegna.

21 Nella ricca bibliografia su questo argomento, si veda almeno J. Guillaume, *Leonard, Architect of Francis I*, in *Leonardo da Vinci & France*, Catalogo della Mostra (Amboise 2009-2011), Poggio a Caiano 2011, pp. 157-160.

22 Forse anche questo dispositivo, che ricorda il cortile di San Damaso nel Vaticano, si riallaccia a Leonardo (S. Frommel, *L'art de bien bâtir*, in *L'art en France. De la Renaissance aux Lumières*, a cura di M.-C. Heck, Paris 2011, pp. 21-75, qui p. 28).

23 Questa distinzione tipologica tra la residenza principale, caratterizzata da un cortile e frutto di ristrutturazione ed estensioni di vecchie dimore e castelli di caccia, e le costruzioni ex novo, riservate a un numero inferiore di cortigiani e definite spesso da una pianta compatta e centrica, rimane tipica durante tutto il regno di Francesco I.

adottati a Fontainebleau da Francesco I e dai responsabili della progettazione per concepire e rappresentare le architetture. Il gotico francese aveva stabilito una solida tradizione del disegno architettonico, ma i modelli documentati a Chambord nel 1518 e all'hôtel de Ville a Parigi nel 1533 rivelano che questa prassi è diffusa anche nella Francia dell'epoca<sup>24</sup>. Mentre il muratore Gilles Le Breton, incaricato del cantiere, si è verosimilmente servito del disegno in conformità alle corporazioni, dal 1530 gli artisti italiani potrebbero aver promosso l'uso dei modelli architettonici. Ad esempio, la scala trionfale nella cour Ovale, un sistema complesso di rampe, pianerottoli e arcate, richiede l'impiego di plastici<sup>25</sup>. Scale simili, come quelle raffigurate negli affreschi della galleria di Francesco I, potrebbero aver tratto ispirazione da essa. Ad ogni modo, nella prima metà degli anni '40, un plastico di cera viene utilizzato per plasmare la facciata della grotta dei Pini, attribuita a Francesco Primaticcio. Sebastiano Serlio accenna a tale prassi a proposito del suo padiglione nel grande giardino: «sopra del quale sono stati fatti di molti disegni: e modelli per farvi sopra uno edificio»<sup>26</sup>.

## Dalle prime tappe fino al progetto definitivo

Due lettere tra Carlo V e Mendoza, stese nel novembre 1527 e nel febbraio 1528, gettano luce sugli esordi del palazzo di Carlo V insieme a tre planimetrie<sup>27</sup>. Dopo aver esaminato una pianta, sottoposta nella primavera del 1527 e non tramandata, il sovrano richiede cambiamenti funzionali che riguardano la sala grande, la cappella e i cortili antistanti per cerimonie<sup>28</sup>. A queste esigenze ubbidiscono in buona parte tre disegni: una pianta del piano terreno, custodita in Archivo Histórico Nacional e firmata verosimilmente da Diego Siloé, seguita da una planimetria integrale e un'altra più dettagliata, ambedue concepite da Pedro Machuca<sup>29</sup> (fig. 3a-3c). Anche se con una grafia maldestra, ma d'incontestabile autorità, il primo disegno rappresenta tutti gli elementi specifici del progetto, poi tradotti in una versione più accurata<sup>30</sup>. Il cambiamento più importante interessa il cortile circolare, fulcro di feste, cerimonie e tornei, articolato da Siloé

24 Conosciamo anche precoci testimonianze dell'uso del modello in Francia alla fine del Quattrocento. I modelli di Chambord e dell'hôtel de ville sono stati costruiti da Domenico da Cortona. Il primo costituisce una versione iniziale del progetto, tramandato da disegni di André Félibien nel 1681, mentre il secondo è una simulazione della futura realizzazione (J. Guillaume, *Les maquettes d'architecture en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Les maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, a cura di S. Frommel, Paris/Roma, 2015, pp. 121-130).

25 Francesco Primaticcio, formatosi a Palazzo Te a Mantova con Giulio Romano, il più talentato allievo di Raffaello, ha sicuramente familiarità con la simulazione tridimensionale.

26 S. Serlio, *Sesto Libro*, ms. New York, XXXIV (*Serlio on domestic architecture*, a cura di N.M. Rosenfeld, Massachusetts/London, 1978). La differenza tra disegni e modelli, che spesso si confondono, è in questo caso chiara.

27 E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 22-45.

28 Il doppio ingresso alla cappella rivela che il palazzo è destinato anche a sua moglie Isabella, che forse ha promosso vigorosamente questo progetto (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 265). Si può ipotizzare che nella planimetria sottoposta, la cappella sia stata discretamente inserita in uno degli angoli, senza alcun impatto sul volume esterno (ivi, p. 43).

29 Rosenthal attribuisce la prima planimetria (Fig. 3a) a Luis de Vega e sostiene che sia stata concepita durante la visita di questi a Granada nel febbraio del 1528 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 27). Pare che la planimetria integrale fosse un palinsesto che manteneva il portico aperto negli angoli del cortile, chiudendoli in un secondo momento (ivi, p. 40). Gli architetti non ascoltano la richiesta dell'imperatore di collocare la cappella, collegata direttamente alla sala grande, nell'ala anteriore.

30 I cambiamenti riguardano soprattutto gli scaloni e il ritmo delle finestre.

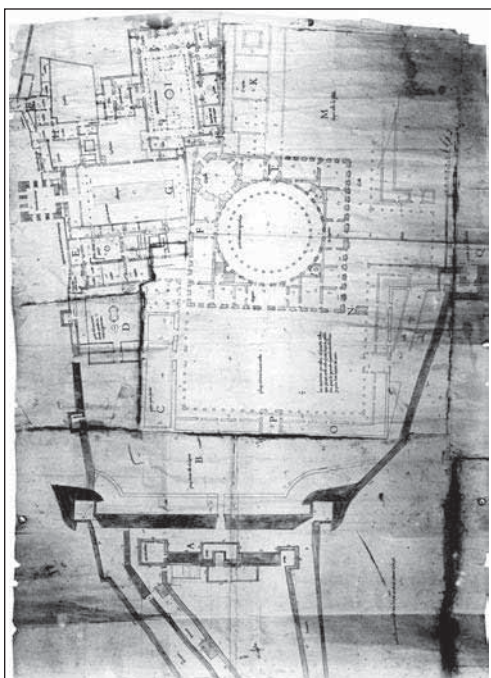
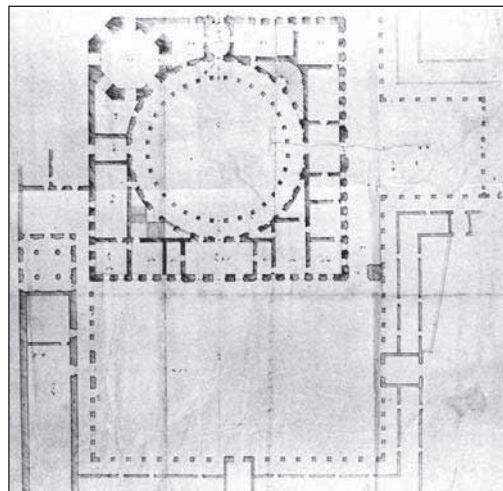
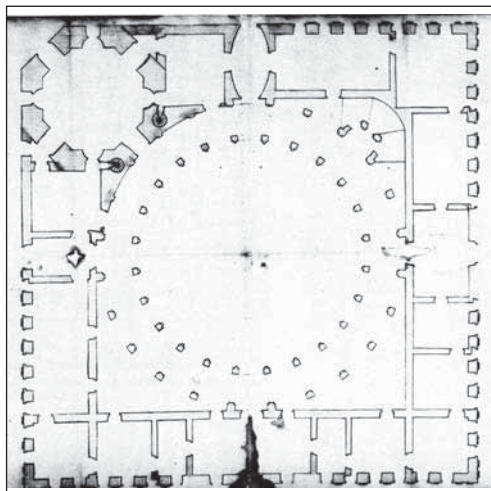


Fig. 3. a) Diego Siloé, planimetria del palazzo di Carlo V, 1528(Archivio Historico Nacional, Madrid)  
b) Pedro Machuca, planimetria del palazzo di Carlo V, 1528 (Patrimonio Nacional)  
c) Pedro Machuca, planimetria del palazzo di Carlo V, 1531 (Patrimonio Nacional)

segundo il prototipo degli anfiteatri romani con pilastri provvisti di semicolonne che reggono arcate; sistema poi cambiato da Machuca con l'introduzione di un più stretto ritmo di campate trabeate<sup>31</sup>. A Fontainebleau, invece di seguire un progetto unitario, si compiono scelte di volta in volta diverse, che si sviluppano secondo un proprio dinamismo, non sempre coerente e fedele a esigenze funzionali. A Granada i quattro corpi edilizi vengono innalzati solo dal 1533, mentre gli interventi edilizi nel castello francese sono quasi immediatamente visibili. Dall'estate del 1527 Francesco I fa ristrutturare il poligono dell'antica fortezza secondo

un'operazione economica: i muri vengono eretti su massicce fondamenta medievali, formate da pietre irregolari, moellon, rivestite d'intonaco<sup>32</sup>. I rinforzi angolari e le incorniciature delle porte e finestre in grès, pietra arenaria delle vicine cave, conferiscono a questi edifici il loro carattere inconfondibile. La Porte Dorée, collocata presso il vecchio ingresso della fortezza, rimanda a paradigmi quattrocenteschi, come le logge trionfali di Castel Nuovo a Napoli o quelle

<sup>31</sup> Un sistema simile è stato adottato da Diego Siloé nel Patio del Colegio Fonseca di Salamanca.

<sup>32</sup> Il cortile ospita alloggj per la famiglia reale: F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris 1998, pp. 16-17.





Fig. 4. Château de Fontainebleau, Porte Dorée

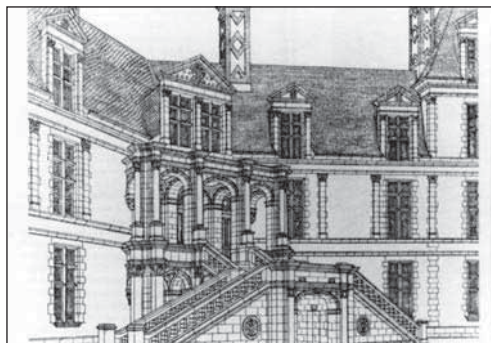


Fig. 5. In alto Château de Fontainebleau, scala trionfale della Cour ovale di A. Bray, in basso lo satato odierno

del palazzo ducale di Urbino<sup>33</sup> (fig. 4) La modanatura maldestra delle maestranze locali, però, snatura abbastanza il disegno di questi prototipi. Animata da edonismo e gioia di vivere, l'opera segue priorità diverse rispetto a quella di Granada. Dal 1533 la galleria di Francesco I, ubicata tra il vecchio castello e l'abbazia dei Trinitari ad ovest, viene decorata da Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio con uno stile nuovo, caratterizzato da vivace erotismo; al piano terra i bagni, sistemati sul modello delle terme antiche, rappresentano il fulcro della vita sociale. Il re fa erigere rapidamente l'ingresso trionfale al suo appartamento, menzionato in precedenza<sup>34</sup>; la ricostruzione della cappella di Saint Saturnin si prolunga fino al 1546<sup>35</sup> (fig. 5). L'inizio del cantiere della splendida residenza a Granada e forse anche quello del castello che Enrico VIII aveva cominciato a Nonsuch possono aver motivato un disegno più ambizioso per Fontainebleau verso il 1535. Infatti, viene aggiunto un enorme quadrilatero rettangolare ad ovest, circondato da corpi edilizi, tra cui quello posteriore, di maggiore altezza e ricchezza, che diventerà la

33 Gilles le Breton deve essersi basato su disegni forniti da italiani oppure da Francesco I stesso. Alla corte di Francia sono attivi in questo momento Domenico da Cortona o Girolamo della Robbia. Francesco I può vantare capacità sul piano grafico, come dimostrano alcuni documenti (M. Chatenet, *Francesco I architetto; I documenti*, in *Il Principe Architetto*, Atti del Convegno Internazionale (Mantova 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 533-544).

34 Anche questa costruzione, eseguita in modo grossolano, è fondata su un disegno italiano. La costruzione, di taglio molto ingombrante, ha vita breve. Dopo la morte di Louise de Savoie nel 1531, il re si trasferisce nel suo appartamento, lasciando quello accanto della torre di Saint Louis a sua moglie Eleonora. Così la scala perde la sua funzione e viene demolita nel 1541.

35 Forse la corte si serve di spazi sacri nel monastero dei Trinitari.



Fig. 6. Martin Chambiges, Château de Saint-Germain-en-Laye

facciata principale<sup>36</sup> (fig.2). L'importante ampliamento, forse riconducibile ad artisti italiani attivi nel castello, non trova però corrispondenza con i linguaggi architettonici più aggiornati e sulle facciate la superficie intonacata, in una policromia vivace ma poco classicheggiante, contrasta con gli elementi strutturali in laterizio. Se Pedro Machuca verifica l'esecuzione di ogni dettaglio e garantisce così una sintonia tra disegno ed esecuzione, a Fontainebleau artisti italiani e maestranze locali si scontrano continuamente. Il castello di Saint-Germain-en-Laye, la cui ristrutturazione inizia nel 1539, dimostra l'eterogeneità delle ricerche architettoniche di questo periodo: i corpi edilizi sono sormontati da terrazzi sorretti da volte ogivali e sostenuti da contrafforti addossati alle facciate, in conformità alla tecnica della tradizione gotica<sup>37</sup> (fig. 6). Francesco I è più attento al rapporto osmotico tra interno ed esterno e alle viste panoramiche su paesaggi e giardini, quando manca ancora un prototipo della nuova corrente classicheggiante, come il palazzo di Carlo V.

<sup>36</sup> Nel 1529, l'acquisizione e poi la demolizione del monastero dei Trinitari consente di allargare il perimetro. Centro e punto di partenza della nuova facciata sono rappresentati dalla galleria di Francesco I, che si conclude con un padiglione, al quale rispondono sul lato meridionale, con vista sul lago, il *Pavillon des Poêles* e, su quello settentrionale, il *Pavillon des Armes*. Il collegamento delle singole strutture edilizie deve essere stato terminato solo alla fine negli anni '50 del Cinquecento. I volumi contrastanti e gli idiomi di carattere molto diverso, da quelli rozzi delle maestranze francesi fino ai linguaggi più eleganti di Primaticcio, tradiscono esitazioni, cambiamenti e perfino conflitti.

<sup>37</sup> Secondo Jacques Androuet du Cerceau, la fortezza medievale è stata ristrutturata a partire dal 1539, con una partecipazione diretta di Francesco I (*Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579).



Fig. 7. Palazzo di Carlo V, motivo centrale dell'ala meridionale

## Dai primi approcci alle norme vitruviane fino al trattato di Sebastiano Serlio

Sembra possibile che Machuca abbia sfruttato l'intervallo tra la stesura del disegno definitivo nel 1528 e l'inizio del cantiere nel 1533 per un nuovo viaggio in Italia, grazie quale avrebbe avuto occasione di studiare attentamente la sintassi e il dettaglio di grandi capolavori dell'architettura. Tali esperienze di viaggio spesso affiancano la genesi di un progetto, come nella Francia del Cinquecento, da Francesco I fino a Caterina de' Medici<sup>38</sup>. Anche i viaggi dei committenti aprono nuovi orizzonti, come quello di Carlo V a Napoli e a Roma nel 1535/1536, grazie al quale l'imperatore può conoscere Porta Capuana, l'Arco trionfale di Castel Nuovo e gli effimeri archi trionfali all'antica<sup>39</sup>.

Nel 1537, infatti, si notano nel palazzo di Granada mutazioni stilistiche che sembrano rispondere alle nuove inclinazioni di Carlo V, interessato ormai al potere universale e ad un maggiore fasto. Il portale dell'ala meridionale viene sostituito da Machuca con un'arcata rustica di pietra arenaria, articolata da uno splendido ordine marmoreo con semicolonne (fig. 7). Ora egli è assistito da Niccolò da Corte, allievo di Perino del Vaga a Genova, incaricato dei lavori di scultura.

<sup>38</sup> Nel 1539 anche Francesco I deve aver inviato Primaticcio in Italia per realizzare le copie dalle celebri statue del Belvedere e, più tardi, Caterina de' Medici manderà lo stesso maestro per studiare le ultime innovazioni in campo edilizio e per discutere i suoi progetti con gli artisti ed architetti più rinomati (S. Frommel, *L'architecture sacrée: la chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois*, in *Primatice architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, pp. 194, 206).

<sup>39</sup> Gli archi trionfali sono stati concepiti da Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi (si veda il saggio di C.L. Frommel in questo volume).



Fig. 8 a) Pedro Machuca,  
Palazzo di Carlo V,  
finestre dell'ala meridionale



Fig. 8 b) Sebastiano Serlio, Quarto Libro,  
Venezia, 1537, camino (f.LX)

Per adottare precisamente le proporzioni di Vitruvio, Machuca innalza le semicolonne ioniche su piedestalli comuni e segue, per il fusto scanalato e per i capitelli, le tavole del Vitruvio Pollione di Cesare Cesariano (1521)<sup>40</sup>. I rilievi marziali di Da Corte alludono alle vittorie militari di Carlo V<sup>41</sup>. Anche l'ordine ionico del primo piano corrisponde in modo quasi perfetto ai dettagli del trattato antico<sup>42</sup>. Le finestre ioniche, realizzate solo nel 1546, si ispirano ad un camino del Quarto Libro di Serlio del 1537: sono decorate da un fregio convesso a festoni di frutta e cornici su mensole e sono alternatamente sormontate da frontoni triangolari e “attici” decorativi<sup>43</sup> (fig. 8 a). Machuca deve essersi procurato il trattato, pubblicato a Venezia nel 1537, nel quale Serlio divulga il linguaggio di Bramante e della sua scuola; forse è Niccolò da Corte a portare il libro in Spagna nel 1545, quando torna dall'Italia. Nel 1548, l'architetto introduce al centro del primo piano sia uno splendido arco siriano, motivo proveniente dalla Roma imperiale, sia una cornice trionfale, motivata dall'apparizione dei futuri re, giacché nel 1543 Carlo aveva affidato il regno al figlio Filippo (fig. 7). Il disegno si ispira forse ad una rappresentazione di Giulio Romano nel vano d'una finestra della Sala di Costantino in Vaticano, mentre gli oculi ricordano il progetto di Serlio per la Biblioteca Marciana a Venezia, pubblicato nel Quarto Libro<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Per l'evoluzione del linguaggio di Machuca, si veda il saggio di C. L. Frommel in questo volume.

<sup>41</sup> Sull'ornamento marziale, si veda S. Frommel, R. Tassin, *Les décors militaires en Italie et en France du XVe siècle au Primo Cinquecento: un ornement polysémique*, in *Les Cahiers de L'Ornement*, vol. 2, a cura di P. Caye e F. Solinas, Roma 2016, pp. 45-65. I piedestalli di Palazzo Agostino Salvaro a Genova, firmato da Giacomo della Porta e Niccolò del Corte, testimoniano tali ornamenti.

<sup>42</sup> Si veda il saggio di C.L. Frommel in questo volume.

<sup>43</sup> S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, f. LX.

<sup>44</sup> Nel 1537-39 vengono pagate le colonne e le lastre marmoree della “finestra” del piano superiore, forse una serliana come nella Porta del Perdono di Diego Siloe, che rimase incompiuta. Il nuovo progetto per il piano superiore del portale sud è del 1548, ma le clausole relative all'esecuzione sono già del 1546 (si veda anche E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 74 e fig. 138).

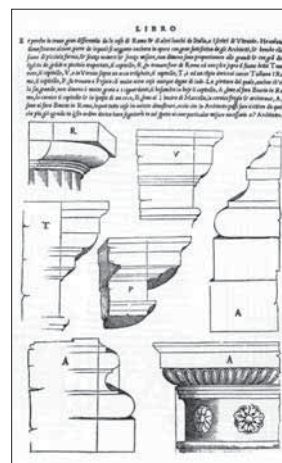




Fig. 9 a) Palazzo di Carlo V, motivo centrale dell'ala occidentale



Fig. 9 b) Sebastiano Serlio, ordine dorico, Quarto Libro, Venezia, 1537, (f.XXI-XXII)



Il portale occidentale, iniziato da Machuca poco prima della sua morte nel 1550, è ancora più accurato e vitruviano e conferma l'uso del Quarto Libro come fonte essenziale<sup>45</sup> (fig. 9 a-b; fig. 16 a). Coppie di colonne doriche con fusti scanalati si innalzano su alti piedestalli e fiancheggiano un imponente portale con frontone triangolare al centro, accostato da campate più strette, incorniciate ugualmente da coppie di colonne. L'ordine dorico, dalla base attica fino al capitello e la trabeazione con triglifi e metope, segue il prototipo di Serlio<sup>46</sup>. Le porte laterali, con frontone su mensole alternate a triglifi (una combinazione di dorico e di ionico), variano la finestra di Palazzo Fusconi a Roma, opera di Baldassarre Peruzzi rappresentata nel trattato di Serlio<sup>47</sup> (fig. 10 a-b). Anche il portale dell'ala orientale e la Porta delle Granate, che è l'entrata principale dalla città all'Alhambra, si ispirano a tali modelli e li ibridano<sup>48</sup>. Nel cortile, con fondazioni iniziate forse nel 1540, i prototipi di Bramante assumono invece un ruolo essenziale.

Il colonnato circolare e l'ordine dorico presentano proporzioni pari a 1:9, cioè ancor più snelle di quelle del progetto per il Tempietto e il primo chiostro di S. Pietro in Montorio a Roma<sup>49</sup>. Cortile e facciata, però, non si integrano in un insieme organico e tradiscono il pensiero in fondo eclettico di Machuca<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 89-94.

<sup>46</sup> S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, foll. XX-XXII.

<sup>47</sup> Ivi, fol. XXVII; C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, 3 voll., Tübingen 1973, vol. 3, fig. 77d-e; vol. 2, p. 196.

<sup>48</sup> Il portale orientale combina due modelli dorici, l'edicola coronata da un frontone triangolare e l'apertura rastremata (S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, foll. XXII; XXIV; XXVI); E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 119-120. Le colonne lisce e più snelle, l'assenza degli anelli nei capitelli, gli ovali dell'echino con lancette e la trabeazione si distaccano invece dall'esempio del Quarto Libro. Inoltre la proporzione risulta molto più orizzontale rispetto al trattato, mentre l'inclinazione della trabeazione con l'iscrizione di Carlo V sottostante potrebbe essere stata influenzata da Sagredo (ivi, pp. 122-124). Alla Porta delle Granate, se l'ordine tuscanico segue quello di Serlio, il bugnato delle colonne si ispira a Giulio Romano, quello dei tre archi a Bramante e l'aggetto dell'edicola centrale al portale di Palazzo Baldassini di Antonio da Sangallo il Giovane (si veda il saggio di C.L. Frommel in questo volume). Le bugne sono però articolate in modo così poco continuo e coerente rispetto a quello del palazzo che il progetto potrebbe risalire agli anni successivi alla morte di Machuca.

<sup>49</sup> C.L. Frommel, *Bramante, il Tempietto e il convento di San Pietro in Montorio*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, 2013/2014, pp. 111-164, qui p. 140.

<sup>50</sup> Verosimilmente quest'ultimo ha progettato anche l'ordine ionico del primo piano, realizzato poi dal figlio.



Fig. 10 a) Pedro Muchuca, Palazzo di Carlo V, portale laterale del motivo centrale dell'ala occidentale

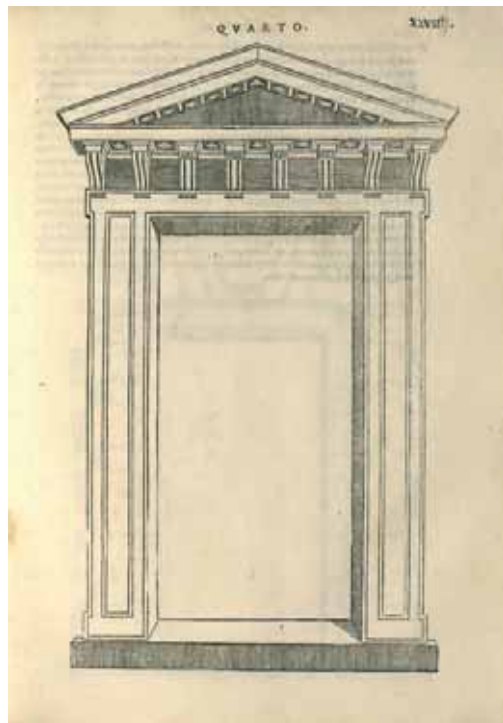


Fig. 10 b) Baldassare Peruzzi, finestra di Palazzo Fusconi-Pighini (secondo Sebastiano Serlio, Quarto Libro, Venezia, 1537, f. XXVII)

La visita di Carlo V nel 1539 al castello di Fontainebleau determina alcuni cambiamenti, come le decorazioni effimere e lo splendido fuoco d'artificio nella cour des cuisines, a sud della galleria di Francesco I, che anticipa la metamorfosi del quadrilatero irregolare in un elegante cortile d'onore, iniziato da Philibert Delorme e concluso da Primaticcio<sup>51</sup> (fig. 2). Qui l'imperatore acquisisce familiarità con la galleria francese, giacché in questa occasione Francesco I e il suo ospite possono passeggiare e conversare lungamente nella galleria voltata, lunga 115 metri, posta al piano nobile dell'ala meridionale della grande basse Cour, decorata da Primaticcio con scene di Ulisse.

Con Sebastiano Serlio, nominato “paintre e architecteur du Roy” il 27 dicembre 1541, il castello accoglie un vero conoscitore delle norme vitruviane<sup>52</sup>. Nonostante la sua presenza, gli ordini architettonici del Quarto Libro sono lontani dal godere dello stesso successo ottenuto a Granada. Gli incarichi affidati al Bolognese si limitano ad opere di completamento e abbellimento di costruzioni eseguite da maestri locali. Nella grande basse Cour, da poco eretta, egli sembra aver introdotto un ordine di paraste e adottato anche lucernai, mentre l'ordine più imponente viene

<sup>51</sup> F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de...*, p. 45; S. Frommel, *La surintendance de Fontainebleau (1559-1570): entre convenance et innovation*, in *Primaticcio architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, pp. 150-184.

<sup>52</sup> S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 249-266.



Fig. 11. Sebastiano Serlio (?), facciata settentrionale della grande basse Cour del Castello di Fontainebleau

scelto per il lucernaio del padiglione centrale, trattato come una facciata di chiesa in miniatura<sup>53</sup> (fig. 11). Inoltre il Bolognese realizza il secondo piano della cappella di Saint Saturnin con volta a cassettoni sovrapposta da una lanterna e corona le scale a chiocciola accostando la facciata a tempietti. Serlio e Primaticcio sono creatori di capricci, sintesi di architettura e scultura, talvolta nascosti, come la porta egizia del Pavillon des Armes, la grotta dei Pini, orientata verso il giardino dallo stesso nome, e la Fontana di Ercole di fronte alla galleria di Francesco I<sup>54</sup>. Gilles Le Breton si oppone con fermezza, certamente in piena sintonia con le corporazioni, al crescente influsso degli artisti italiani. Francesco I, benché abbia chiamato Serlio come *architecte du Roy*, non pensa ad una trasformazione del linguaggio locale attraverso l'adozione di ordini vitruviani. La sala da ballo della cour Ovale dimostra chiaramente che il sovrano resta fedele ad uno stile arcaico. Per questo edificio, ubicato sul fianco esterno della cour Ovale, accanto alla cappella di Saint Saturnin, Serlio propone una gliptoteca al piano terra, con copie delle statue del Belvedere riprodotte in bronzo da Primaticcio e Vignola, e un piano nobile con arcate aperto su entrambi i lati principali<sup>55</sup> (fig. 2, 12 a). Il re preferisce però il disegno di Gilles Le Breton, palesemente

53 Il piano terra dell'ala meridionale era originariamente aperto in un portico; muri e camini furono aggiunti quando i commercianti, seguendo la corte, si stabilirono lì (F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de...*, pp. 42-43).

54 S. Frommel, *Premières expériences: entre sculpture, construction et poésie. La grotte des Pins, la fontaine d'Hercule, l'architecture imaginée*, in *Primatice architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, pp. 87-112; S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 253-254.

55 S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 254-258.



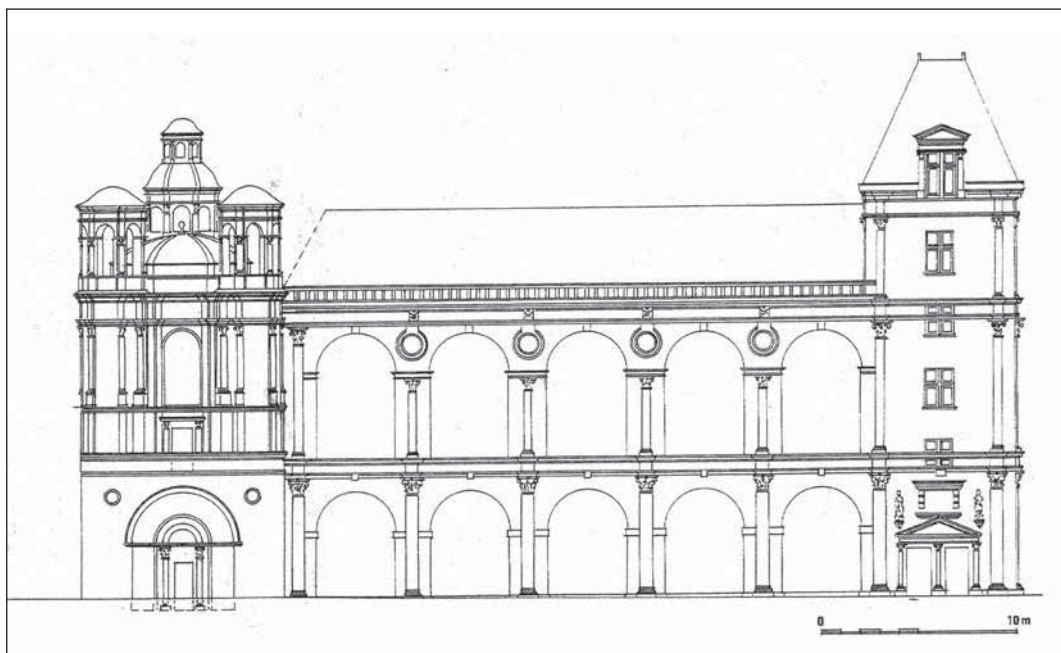
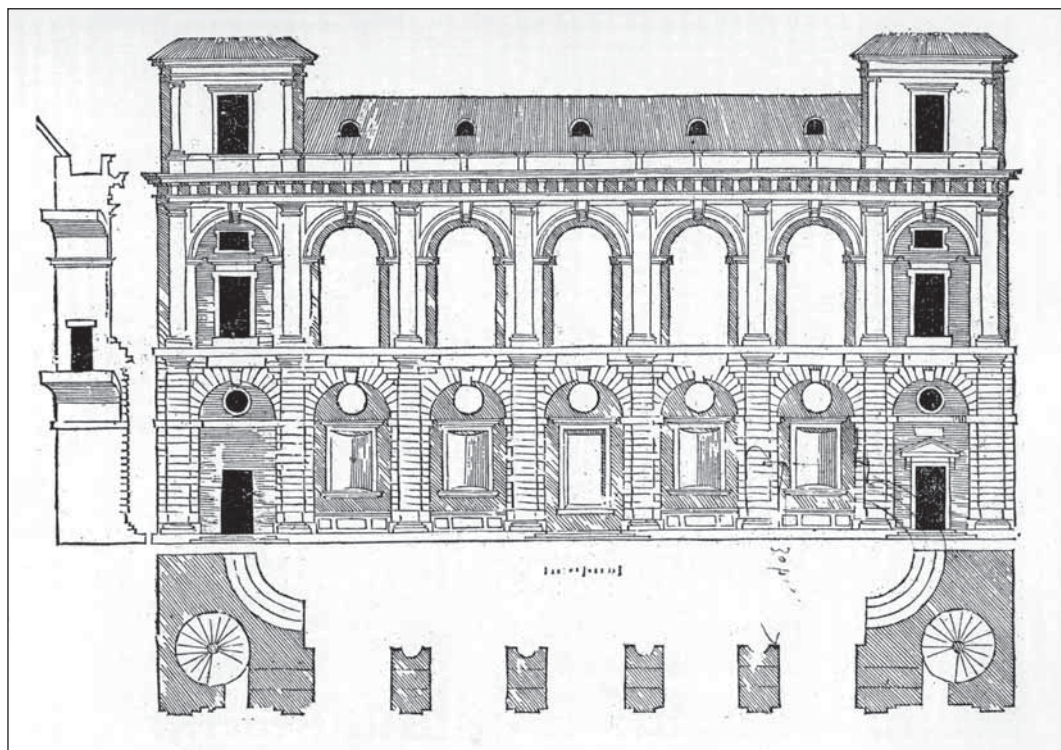


Fig. 12 a). Sebastiano Serlio, progetto per la sala da ballo, *Settimo Libro*, Francoforte, 1575, p.96;  
 b). Gilles Le Breton, Sala da Ballo (restituzione di F. Boudon/ J. Blécon, *Le chateau de Fontainebleau de François Ier à Henri IV*, Paris 1998, p. 112)





Fig. 13. Sebastiano Serlio, castello di Ancy-le-Franc, cortile

ispirato a quello del Bolognese, ma privo di una vera comprensione degli ordini. (fig. 12 b). Serlio si lamenta amaramente di questo nel suo *Settimo Libro*<sup>56</sup>. Contrariamente ai principi di Vitruvio, l'ordine è qui applicato come ornamento sulla parete: al piano nobile le paraste reggono solo la cornice d'imposta delle arcate, mentre la trabeazione, coronata da una balaustina, è sostenuta solo dalla parasta all'estremità sinistra, dimostrando così un equilibrio precario. I capitelli sono privi d'ogni rapporto col canone normativo e rappresentano variazioni fantasiose<sup>57</sup>. Un nuovo trionfo per i linguaggi locali, attraversati da elementi classicheggianti!<sup>58</sup> Ciononostante si sta preparando nel mestiere dell'architetto un cambiamento che determinerà, come vedremo, uno sviluppo del linguaggio architettonico.

La definizione vasariana di Fontainebleau come seconda Roma è ispirata alla decorazione degli interni, alla collezione di statue derivate dall'Antico, all'incanto dei

giardini e dei giochi d'acqua; mentre a livello architettonico la residenza viene rapidamente superata dai castelli dell'aristocrazia. Ad esempio il castello di Ancy-le-Franc in Burgundia, che Serlio progetta e realizza per Antoine de Clermont-Tallard, un ambizioso gentiluomo francese che aspira ad una dimora all'italiana<sup>59</sup> (fig. 13). Proprio la sua genesi, rintracciabile grazie ai disegni e ai commentari di Serlio nel suo *Sesto Libro*, rivela le difficoltà di conciliare forme e metodi del Rinascimento italiano con la tradizione francese<sup>60</sup>.

56 «Ma io, che era in quel luogo, e v'habitava di continuo, stipendiato dal magnanimo rè Fra[n]cesco, nè mi fu pur dimandato un minimo consiglio, hò voluto formare una loggia nel modo ch'io haverei ordinata, se a me fosse stata commessa cotale impresa: per far conoscere alla futura età la differenza del'una e del'altra a chi haverà veduto questa e quella» (S. Serlio, *Settimo Libro*, Frankfurt 1575, p. 96).

57 Philibert Delorme, arrivato nel cantiere nel 1548, chiude poi le arcate e sostituisce la volta in pietra con un terrazzo soprastante coperto da un soffitto ligneo (F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de...*, pp. 586-57).

58 Di fronte, per rendere più facile la comunicazione tra gli appartamenti, si apre una *coursière* che poggia su colonne troppo snelle, inserite in modo maldestro tra i piani con il loro vigoroso slancio verticalizzante.

59 S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 83-208.

60 Ivi, pp. 103-124.

## Il palazzo di Carlo V e la ricostruzione del Louvre ad opera di Pierre Lescot

All'inizio dell'anno 1540 Carlo V visita Parigi. La corte di Francia, non senza imbarazzo, si accorge di non disporre nella capitale di una residenza idonea per accogliere degnamente una tale cerimonia. Nel 1528, dopo aver dichiarato di voler stabilire la sua residenza ordinaria a Parigi, Francesco I fa demolire il donjon nel cortile della fortezza – un atto simbolico –, senza eseguire altri interventi. La realizzazione di rapidi adornamenti – banderuole dorate, rappresentazioni dello stemma francese in diversi luoghi, candelabri d'ottone – non può dissimulare lo stato arcaico del vecchio castello, costruito da Filippo Augusto e ristrutturato dal re Carlo V<sup>61</sup>. Sembra che questo evento abbia spinto il re a indire un concorso per la ricostruzione<sup>62</sup>. Serlio presenta un ambizioso progetto – rimasto solo sulla carta –, che consiste nella successione di tre cortili e richiede la demolizione di un quartiere denso di abitazioni<sup>63</sup>. Il terzo cortile, di forma circolare, ospita gli appartamenti reali, orientati verso un ampio giardino, e sembra seguire il prototipo del palazzo di Carlo V, al quale si ispira verosimilmente anche il progetto contemporaneo di Jacopo Barozzi da Vignola per villa Cervini<sup>64</sup> (fig. 14). Pare quindi che i due emiliani conoscano il progetto di Machuca, che però non suscita particolare interesse alla corte di Francia. Francesco I preferisce il disegno di Pierre Lescot, che si limita all'ala occidentale della cour Carré, e dà il via alla sua esecuzione nel 1546<sup>65</sup>. Anche se nessuna fonte lo conferma, non si può escludere che in questo momento il re intenda attuare una ricostruzione progressiva delle quattro ali della fortezza e voglia creare un vero cortile ispirato a modelli italiani. Incaricando un pittore-architetto di cultura umanistica, discendente dall'aristocrazia parigina, egli esprime nuove esigenze che devono evidentemente influire sul linguaggio architettonico.

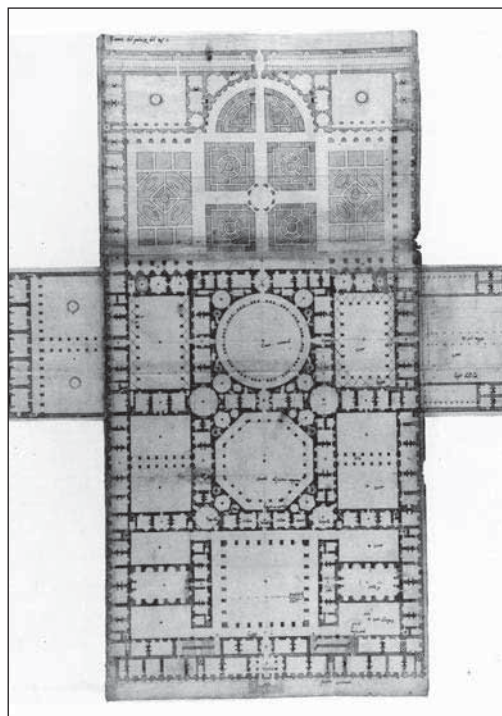


Fig. 14. Sebastiano Serlio, progetto per la ricostruzione del Louvre, circa 1542-1545, Sesto Libro, ms. New York, f.LXXI

61 Pare che in un solo appartamento abbiano alloggiato il re, la regina, il delfino e sua moglie, il re e la regina di Navarra, il cardinale di Tournon, il Connétable e la duchessa d'Etampes, la maîtresse di Francesco I.

62 Si veda Egnazio Danti: S. Frommel, *Vignola in Francia: un episodio incerto del suo itinerario artistico*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Atti del Convegno Internazionale (Caprarola 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma, 2011, pp. 215-236, qui p. 231.

63 S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 267-271.

64 Su Villa Cervini, si veda S. Frommel, *Vignola in Francia...*, pp. 218-222; C.L. Frommel, *Villa Cervini presso Montepulciano*, in *Vignola, Jacopo Barozzi*, a cura di R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano 2002, pp. 156-160; C. L. Frommel, *Villa Giulia a Roma*, in *ivi*, pp. 163-195; B. Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza*, in *ivi*, pp. 308-323.

65 S. Frommel, *Un nouveau château. Le Louvre de Pierre Lescot et des derniers Valois (1541-1588)*, *Un projet constitué par étapes, Histoire du Louvre*, in preparazione.



Fig. 15. Pierre Lescot, ricostruzione dell'ala occidentale del Louvre per Francesco I (restituzione S. Frommel/G. De Leo)

Diversamente dal Palazzo di Carlo V, con il suo volume indipendente e le sue pareti trattate in modo coerente, il corpo edilizio del nuovo Louvre culmina nella facciata della cour Carrée, che si distacca dal resto della costruzione (figg. 1, 17). Nessuna cura formale è invece prevista per la facciata esterna, che conserva addirittura la strumentazione militare medievale<sup>66</sup>. In merito agli ordini, i due architetti, pur riallacciandosi a modelli cinquecenteschi, scelgono riferimenti diversi. All'esterno Machuca segue sistemi bramanteschi: un piano terra bugnato contrasta con un piano nobile, la cui parete liscia è articolata da paraste ioniche (fig. 7). Lo stretto ritmo delle finestre smaterializza però la superficie muraria del primo piano e attenua sensibilmente i valori plastici dei prototipi. Le bugne a forte rilievo del piano terra rimandano a invenzioni di Giulio Romano, ma il loro trattamento decorativo tradisce gusti e tecniche delle maestranze locali. Gli oculi che sovrastano le finestre stabiliscono un dialogo tra i due piani e contribuiscono, da parte loro, ad alleggerire il tessuto pesante del registro inferiore, dando anche maggior risalto al piano nobile. Perfino queste aperture, tagliate nella parete e prive d'ogni rapporto con l'ordine, attenuano il rigore tettonico del sistema<sup>67</sup>. La cadenza delle finestre e il rilievo parietale sono sprovvisti di qualunque legame con la struttura edilizia e la distribuzione interna.

Lescot rinuncia alla dicotomia e concepisce i due piani secondo uno sviluppo progressivo, articolandoli con paraste corinzie e composite (fig. 15, 17). Per l'architetto francese la sottigliezza di questi ordini contribuisce a glorificare il sovrano, laddove Machuca riconosce nel dorico e

<sup>66</sup> *Histoire du Louvre*, vol. 1, *Des origines à l'heure napoléonienne*, a cura di G. Bresc-Bautier, G. Fonkenell, Paris 2016, pp. 129-130.

<sup>67</sup> Alla Farnesina, ad esempio, le finestre sono attaccate all'architrave oppure inserite nel fregio.

nello ionico il mezzo d'espressione ideale per la dimora di un imperatore vittorioso. L'avancorpo centrale, dietro il quale si trova lo scalone, domina la facciata ed echeggia con sporgenze, meno larghe e più basse, alle due estremità, dando enfasi a un triplo ritmo energicamente gerarchizzato (fig. 16b). La facciata rispetta princìpi serliani che Lescot non trae dal Quarto Libro, ma dal castello di Ancy-le-Franc: la sovrapposizione di due ordini simili, secondo una rigorosa gerarchia che implica ogni dettaglio, e la campata ritmica come leitmotiv dell'avancorpo centrale (figg. 13, 15, 17). Le quattro arcate arretrate sagomano larghi tratti ombreggiati che scavano il piano terra e contrastano con i pilastri su cui sono addossate le paraste e le semicolonne. Le alte finestre riducono sensibilmente la superficie parietale e ricordano sistemi gotici. Sempre in analogia con tali sistemi, i sostegni della facciata sul cortile e quelli della parte posteriore si trovano l'uno di fronte all'altro e determinano anche il ritmo degli spazi interni, parzialmente dotati in origine di archi diaframmi. Questa ratio differisce da quella del palazzo di Granada, dove non sussiste una nitida corrispondenza tra facciata e interno. Al bel étage le finestre slanciate sono sormontate da frontoni che raggiungono quasi il livello della trabeazione. A Granada alti piedestalli, pari alla metà dell'altezza delle finestre, marciano in modo quasi dissonante la successione delle campate della facciata meridionale, mentre quelli del Louvre corrispondono all'altezza dei parapetti e in origine si inserivano in una balaustrata. Quest'ultima doveva trovare riscontro in un'altra che coronava la facciata e avrebbe nascosto una parte del tetto a due spioventi (figg. 7, 15, 17).

La facciata parigina testimonia un rilievo parietale più ricco e complesso, animato in modo discreto dalla luce del cielo settentrionale. Se il capitello corinzio si ispira a quello del pronaos del Pantheon, adottato anche da Bramante all'interno di San Pietro, le tecniche delle maestranze locali lo traducono in un ductus più debole e astratto; le foglie d'acanto del modello, piene di vitalità, sembrano ora foglie morte. Per i motivi ornamentali Lescot si serve delle proprie esperienze, soprattutto quelle nel nord-est della penisola italiana, che gli consentono di individuare forme più facilmente compatibili con la tradizione francese rispetto a quelle del patrimonio del Rinascimento romano<sup>68</sup>. Così le scanalature dei sostegni del Louvre, poco apprezzate nella città eterna, come anche la frammentazione muraria dovuta alle aperture di grande formato, godono di una notevole fortuna a Venezia e nel Veneto<sup>69</sup>.

Nonostante il suo lungo soggiorno nella Serenissima, Serlio resta un difensore dei princìpi romani, come lo è anche Machuca, la cui adesione a tali princìpi spiega lo scarso successo ottenuto dal Bolognese in Francia. In Spagna, un maestro come Diego Silio è più legato di Machuca alla tradizione gotica e perciò più vicino alla sensibilità dei maestri francesi.

68 S. Frommel, *De l'ordre prodigieux au langage abrégé*, in *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650)*. Selection, interprétation, invention, a cura di M. Chatenet, C. Mignot, Paris 2013, pp. 205-226.

69 Con la biblioteca Marciana Jacopo Sansovino aveva realizzato una facciata priva d'una superficie murale continua e costituita esclusivamente da sostegni.





Fig. 16. a) Pedro Machuca, Palazzo di Carlo V, motivo portale dell'ala occidentale



Fig. 16. b) Pierre Lescot, avancorpo dell'ala occidentale de Louvre

Gli archi trionfali che caratterizzano i motivi centrali del Louvre e della facciata occidentale del Palazzo di Carlo V rivelano importanti differenze (fig. 17). Lescot si ispira all'Arco dei Gavi a Verona, rappresentato nel Libro Terzo di Sebastiano Serlio (f. CXXXV): la campata centrale è fiancheggiata da semicolonne geminate con intercolumni ornati da nicchie sormontate da quadretti bislungi<sup>70</sup>. Secondo il modello antico, le colonne corinzie sono scanalate e innalzate su singoli piedestalli. L'interruzione della trabeazione nella parte centrale introduce, in modo poco classicheggiante, un decisivo slancio verticale, assimilando il prototipo antico al linguaggio locale. Machuca invece parafrasa un arco trionfale con tre porte, reso in forma gerarchica, con un'apertura più grande al centro e due subordinate nelle campate laterali. Più ravvicinate rispetto a quelle del Louvre, le quattro coppie di colonne scanalate creano sostegni più robusti, addossati a una superficie parietale leggermente sporgente e innalzati su piedestalli comuni che echeggiano con risalti nella trabeazione. In tal modo il sistema diventa più compatto e potente di quello di Lescot, in cui singoli piedestalli coincidono con risalti in comune. Grazie alla dimensione ridotta degli ingressi laterali, la parete del portale del palazzo di Carlo V respira e accoglie ampi medaglioni con ornamenti bellici. La dimensione, il frontone triangolare che raggiunge l'architrave e il marmo che si distingue dalla pietra del resto della facciata fanno sì che il motivo contrasti fortemente con la soluzione del Louvre.

70 Si veda J. Guillaume, *Le Louvre de Henri II: une architecture "impériale"*, in *Henri II et les arts*, a cura di H. Oursel, J. Fritsch, Paris 2003, pp. 343-353; si veda anche J. Guillaume, *L'art de Lescot*, in preparazione.

Nella residenza parigina gli avancorpi, o perlomeno quello centrale, appartengono al progetto originale, mentre nel palazzo di Carlo V essi conferiscono un aspetto più aulico e trionfale alle facciate solo in un secondo momento. Diversi committenti procedono in questo modo poiché ciò risulta ideale per esprimere uno status o nuove rivendicazioni o semplicemente per aderire ad una nuova moda<sup>71</sup>. Nel cortile del suo castello di Écouen il Connestabile di Montmorency, dopo la restituzione dei suoi diritti all'inizio degli anni '50 a seguito della caduta in disgrazia, fa aggiungere portici trionfali che copiano parzialmente ordini dell'antichità romana e si distaccano nitidamente dalla costruzione precedente. Il Palazzo di Carlo V differisce completamente dalla tradizione locale e rappresenta un unicum, che però deve esercitare la sua influenza su un altro capolavoro architettonico, l'Escorial a Madrid. Dall'altro lato un maestro come Luis de Vega dimostra, fino alla sua morte nel 1562, di dedicare scarsa attenzione alla simmetria dell'organismo edilizio e di continuare in uno stile più decorativo che articola ogni dettaglio in modo individuale<sup>72</sup>. La bicromia delle sue facciate è animata dal contrasto tra granito grigio e laterizio, secondo la tradizione castigliana. Lescot, che è il primo architetto in Francia ad adottare pienamente i principi di Serlio, stabilisce una tradizione che concilia usi autoctoni e idiomi classicheggianti in una nuova sintesi. Se da un lato il gusto conservatore del re e il ruolo fondamentale delle corporazioni frenano lo sviluppo, dall'altro il primo classicismo di Lescot rappresenta un modello ancora per maestri del Seicento, da Salomon de Brosse a François Mansart. Senza ridurre l'originalità della sua opera, essa rispecchia anche una volontà collettiva, sostenuta da umanisti, poeti e committenti eruditi, di creare mezzi di espressione artistica più classicheggianti. La prima edizione del trattato di Vitruvio, pubblicata nel 1547 da Jean Martin con le illustrazioni di Jean Goujon, si impone subito come riferimento e porta a notevoli ripercussioni nel campo edilizio.

Il progetto di Pierre Lescot per il Louvre rappresenta una svolta, ma l'ornamentazione ricca e trionfale della facciata odierna risale agli interventi che l'architetto realizza per Enrico II dopo il 1549 (fig. 17). Si tratta di un'iconografia di carattere imperiale che aspira a ricondurre il sovrano nella tradizione degli imperatori romani, a cui alludono tutte le decorazioni, dalle grandi figure di divinità nei frontoni fino a dettagli come vittorie e foglie d'alloro e di quercia. Ogni motivo serve a glorificare il re come garante di una nuova età dell'oro, secondo un concetto che rievoca l'Antico. Anche in questa scelta emergono le differenze tra l'opera francese e quella spagnola. Nel palazzo di Carlo V, la corporeità del volume e la chiarezza geometrica dell'insieme, concepito con un solo intento, rappresentano il supremo status dell'imperatore (fig. 1). Al Louvre invece la facciata nascosta, coperta da un fitto tessuto di rilievi allegorici, assolve a questa funzione e ricorda le superfici parietali della tradizione gotica (figg. 15, 17).

71 Si veda la tesi di dottorato di A. de Grande, *L'influence de l'œuvre théorique de Sebastiano Serlio en Europe, la règle et la "licentia". Histoire et diffusion des formes de la Renaissance entre Sicile, France et Allemagne*, Sorbonne (EPHE), Paris 2015 (dir. S. Frommel).

72 E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 20.



Fig. 17. Pierre Lescot / Jean Goujon, facciata dell'ala occidentale del Louvre secondo il progetto per Enrico II

Entrambi gli edifici rispecchiano modi più eloquenti di autorappresentazione del potere, che si profilano negli anni '40 del Cinquecento e che corrispondono a cambiamenti nella distribuzione interna –ad esempio la nascita dell'anticamera in Francia–, in funzione di cerimoniali più sontuosi. Se i modelli di Serlio consentono di “internazionalizzare” l'arte edilizia, gli usi percettivi e comunicativi, profondamente radicati nelle mentalità, producono diversi mezzi di espressione. Questo spiega anche il lento sviluppo del classicismo francese, che si libera solo progressivamente delle vecchie consuetudini, custodite dalle corporazioni. Il Palazzo di Carlo V a Granada, invece, si impone inaspettatamente come espressione d'un fenomeno che deve la sua forma a un colto dialogo italo-spagnolo, ma non sappiamo se l'imperatore abbia apprezzato veramente la nuova residenza.